



TITLE:

Généalogie d'une figure hybride : Renée, Nana et Josiane

AUTHOR(S):

NAKAI, Atsuko

CITATION:

NAKAI, Atsuko. Généalogie d'une figure hybride : Renée, Nana et Josiane. 仏文研究 1996, 27: 143-151

ISSUE DATE:

1996-09-01

URL:

<https://doi.org/10.14989/137847>

RIGHT:

Généalogie d'une figure hybride : Renée, Nana et Josiane

Atsuko NAKAI

La description détaillée et énumérative, très fréquente chez Zola, consacrée à l'architecture, aux objets du décor intérieur, au personnage, ne donne pas seulement un simple effet de réel, mais constitue un réseau sémantique ayant fonction d'« actant collectif¹⁾ ». Dans *Les Rougon-Macquart*, un pareil réseau d'un roman s'enchaîne souvent à celui d'un autre pour couvrir plusieurs romans. Cet article est une tentative d'envisager un nœud de ce réseau intratextuel et intertextuel et d'en montrer le fonctionnement.

I. Espace de l'habitat

a) Nana et Renée

Le modèle de l'hôtel de Nana (de l'avenue de Villiers) reste inconnu. Comme le mentionne Henri Mitterand²⁾, la tradition veut l'attribuer à l'hôtel de Valtresse de La Bigne, mais l'examen des manuscrits de Zola n'a ni confirmé ni infirmé cette tradition.

Or, au lieu de chercher un modèle dans le réel, si on fait la comparaison entre les détails descriptifs de l'hôtel de Nana et ceux de l'hôtel Saccard, on remarque maintes ressemblances frappantes :

<i>Nana</i>	<i>La Curée</i>
1. aspect sommaire	
<i>emplacement</i>	
« avenue de Villiers, à l'encoignure de la rue Cardinet, dans ce quartier de luxe, en train de pousser au milieu des terrains vagues de l'ancienne plaine Monceau » (II.1347)	« au bout de la rue Monceau, à quelques pas du boulevard Malesherbes » (I.330)
<i>style</i>	
« de style Renaissance, avec un air de palais » ; « de fort belles tentures d'Orient [...] de grands fauteuils Louis XIII [...] le tohu-bohu des époques » (ibid.)	« une réduction du nouveau Louvre, un des échantillons les plus caractéristiques du style Napoléon III, ce bâtard opulent de tous les styles » (I.332)

agencement

« au rez-de-chaussée une serre, un grand salon et la salle à manger [...] au premier un petit salon, près de sa chambre et de son cabinet de toilette » (ibid.)

2. entrée et vestibule

marquise

« Dans la cour, sous la grande marquise, un tapis montait le perron » (ibid.)

lumière adoucie

« Un vitrail [...], d'une pâleur blonde de chair, éclairait le large escalier. » (ibid.)

femmes nues : lampadaires

« quatre femmes de marbre blanc, les seins nus, haussaient des lampadaires » (ibid.)

fleurs arrangées

« des bronzes et des cloisonnés chinois emplis de fleurs » (ibid.)

silence

« Les étoffes étouffaient les bruits » (ibid.)

comparaison à la chapelle

« on aurait cru entrer dans une chapelle » (II.1348)

3. chambre, cabinet de toilette, petit salon

cloison demi-ouverte

« une porte presque toujours ouverte » (entre le cabinet de toilette et le petit salon) (ibid.)

tente

« une chambre de velours rose thé, à petits capitons d'argent, tendue jusqu'au plafond en forme de tente, garnie de cordelières et d'une dentelle d'or » (II.1434); « les cordelières d'or tombant des angles, les dentelles d'or encadrant les panneaux » (II.1462)

lit

« vingt mille francs de point de Venise au lit capitonné » (II.1348); « la chambre [...] était

rez-de-chaussée : serre, grand salon, petit salon, salle à manger

premier étage : chambre, cabinet de toilette... (appartement de Renée) (cf. I.348, 351, 480 et passim et le plan de l'hôtel dans *Les Dossiers préparatoires*³⁾)

« Ce perron, aux marches larges et basses, était abrité par une vaste marquise vitrée » (I.330)

« de grands lampadaires à cinq becs, dont les clartés vives étaient adoucies par des globes de verre dépoli » (I.333)

« deux femmes de bronze doré, nues jusqu'à la ceinture, portaient de grands lampadaires » (ibid.)

« d'admirables pots de majolique, dans lesquels fleurissaient des plantes rares » (ibid.)

« au milieu du large tapis persan, [...] qui étouffait le bruit des pas » (I.338)

« une senteur tiède de chapelle » (I.333)

« Les deux pièces [=le boudoir et la chambre] n'en faisaient qu'une [...] sans porte pleine, fermée par une double portière » (I.477)

« Au centre du plafond, une couronne d'argent ciselé retenait les pans de la tente qui venaient, en s'arrondissant, s'attacher aux murs, d'où ils tombaient droits jusqu'au plancher [...]; une applique de guipure séparait les plis, et des baguettes d'argent guillochées descendaient de la couronne » (I.478-479)

« Les rideaux et les portières étaient en guipure de Venise »; « son [=du lit] flot de draperies, ses

simplement faite pour servir de cadre au lit, un prodige, un éblouissement. Nana rêvait un lit comme il n'en existait pas, un trône, un autel » (II.1434) ; « un trône assez large pour que Nana pût y étendre la royauté de ses membres nus, un autel d'une richesse byzantine » (II.1462)

petits objets

« ses [=du cabinet de toilette] cuvettes d'argent, ses garnitures de cristal et d'ivoire » (II.1349)

« le petit salon offrait un pêle-mêle amusant [...] un monde d'objets de tous les pays et de tous les styles » (II.1348)

Amours voyeurs

« au chevet, une bande d'Amours, parmi les fleurs, se pencheraient avec des rires, guettant les voluptés dans l'ombre des rideaux » (II.1434)

« Et ce rire malin! Ils [=les Amours] ont tous des yeux d'un cochon! » (II.1439)

peaux d'ours

« Des peaux d'ours blancs traînaient » (I.1348)

lumière adoucie

« un jeu de lumière discret allumant une incrustation d'argent et d'ivoire » (II.1368)

tonalité évoquant le corps féminin

Nana avait refait la chambre deux fois et « la première en satin mauve » (II.1348)

« une chambre de velours rose thé, à petits capitions d'argent [...]. Cela lui [=à Nana] semblait devoir être riche et tendre, un fond superbe à sa peau vermeille de rousse » (II.1434) ; « le velours rose thé de la tenture, de ce rose de chair » (II.1462)

« La pièce [=le petit salon] gardait le ton du vieil or » (II.1348)

(Toutes les deux habitantes, Renée et Nana sont blondes.)

guipures et sa soie brochée » (I.477) « Sous les rideaux, c'était un sanctuaire, [...] toutes sortes de choses délicates et transparentes qui se noyaient dans un demi-jour religieux. A côté du lit, de ce monument dont l'ampleur dévote rappelait une chapelle ornée pour quelque fête » (ibid.) ; « Il semblait que le lit se continuât, que la pièce entière fût un lit immense » (I.478)

« chacun de ces objets, en argent et ivoire » (I.479)

« (dans le petit salon) deux petits meubles dont les glaces laissaient voir un monde de bibelots » (I.350)

« la pendule surtout, avec sa ronde d'Amours joufflus, qui descendaient, se penchaient autour du cadran, comme une bande de gamins tout nus se moquant de la marche rapide des heures » (I.478) ; « (trou du plafond) où Chaplin avait peint un Amour rieur, regardant et apprêtant sa flèche [...] » (I.479)

« deux grandes peaux d'ours noir » (I.477)

(Dans le *brouillon*⁴, « blanc » est raturé et remplacé par « noir ».)

« Ce luxe adouci, ces couleurs et ces objets [...] tendres et souriants, mettaient là un cépuscule, un jour d'alcôve » (I.478)

« satin mauve capitonné » dans *Les Dossiers préparatoires*⁵.

« Aucune note trop aiguë, reflet de métal, dorure claire, ne chantait dans la phrase rêveuse du rose et du gris » (I.477)

« Le gris rose de la chambre à coucher s'éclairait ici, devenait un blanc rose, une chair nue » (I.479) (dans le petit salon) « symphonie en jaune mineur » ; « sa [=de Renée] tête se détachait au milieu d'une lueur d'aurore [...] comme celle d'une Diane blonde » (I.350-351)

Cette correspondance exacte fait penser qu'il est possible que Zola ait fait lui-même un pastiche de son roman. Et, au delà d'une simple accumulation de ressemblances, dont chacune est pourtant digne de considérations, la majorité des détails des deux demeures partagent une même tendance décroissant, au niveau de la référence au réel et au niveau descriptif : la continuité spatiale des pièces sans cloison complète entre elles ; la propension à la collection hétéroclite (y compris le style éclectique), propension dominante du XIX^e siècle ; le rapport métonymique entre l'habitat et l'habitant, tel qu'on le remarque typiquement dans la tonalité dominante de chaque pièce.

La tendance décroissant s'observe également dans le fonctionnement de chaque hôtel en tant que *carrefour*, lieu où passent et se croisent toutes sortes de gens et de choses. Dans l'hôtel Saccard, « le coup de vent de la vie contemporaine » est un « véritable ouragan qui menaçait d'emporter les cloisons » (I.437) (nous soulignons), et même les habitants, « emportés par une course continuelle à travers Paris » (I.438), ne rentrent à l'hôtel que pour en ressortir et n'y restent que pour les grands dîners qui, eux aussi, offrent un lieu de croisement des gens de différentes sortes. Quant à l'hôtel de Nana, il attire tous les hommes et les cache dans tout coin, comme dans un dédale dont tout méandre abrite une surprise : « Muffat n'osait pousser une porte, tirer un rideau, ouvrir une armoire ; [...] des messieurs traînaient partout, on se cognait à chaque instant les uns dans les autres » (II.1452) et notamment la chambre de Nana « devenait un *carrefour*, continuellement des bottes s'essuyaient sur le seuil » (II.1458) (nous soulignons).

De même que Renée qui lance de suite de nouvelles modes avec ses « imaginations plus hardies de toilettes et de coiffures » (I.494), Nana, objet de convoitise et d'imitation—l'imitation est une problématique importante du XIX^e—, a maints épigones : « Elle donnait le ton, de grandes dames l'imitaient » (II.1347). Il en est de même de son habitat qui servira de modèle à ceux qui suivent la mode. L'hôtel de Nana, qui dérive de l'hôtel Saccard, aura ses descendants. Sabine, espèce de double de Nana, fait rénover l'hôtel Muffat pour en faire un hôtel de luxe tout moderne, d'une architecture du même genre que celle de l'hôtel de cette fille parvenue. Le soir de l'inauguration, c'est « Nana invisible » (II.1430) qui y pénètre et en remplit l'espace de son « ferment de destruction » (II.1269).

Le même type d'architecture réapparaîtra dans d'autres romans de la série⁶⁾. Dans *L'Œuvre*, l'hôtel d'Irma Bécot reproduit, outre l'emplacement (avenue de Villiers)⁷⁾, quelques caractéristiques de l'hôtel de Nana(et de l'hôtel Saccard) en exagérant le côté voluptueux : c'est « une demeure princière, d'un luxe magnifique, surtout d'un extrême raffinement dans le bien-être voluptueux, une grande alcôve de femme sensuelle, un grand lit d'amour qui commençait aux tapis du vestibule, pour monter et s'étendre jusqu'aux murs capitonnés des chambres » (IV.250). A l'intérieur, la ressemblance est encore plus fidèle : Irma habite « la chambre somptueuse, aux murs de soie mauve, garnis d'une dentelle d'argent, au lit colossal, drapé de broderies anciennes, pareil à un trône » (IV.251). Dans le même quartier de Monceau, il y a aussi l'hôtel de Fagerolles, « reproduction exacte d'une maison renaissance de Bourges » (IV.268), ce qui rappelle le fait que l'hôtel de Nana est « de style Renaissance » et qu'il a été

bâti « par un jeune peintre, grisé d'un premier succès » (II.1347).

La demeure d'Irma aussi est un vrai carrefour des messieurs⁸⁾. Même Claude se laisse y entraîner et y passer une nuit comme dans un rêve. Quant à Fagerolles, lancé par Naudet, nouveau type de marchand qui « achète un tableau comme une valeur de Bourse » (IV.186), il s'engage dans la spéculation de l'art et reste « fort de l'espoir de vendre toujours, de plus en plus cher » (IV.269). Chez ce peintre, à l'instar de l'hôtel Saccard, centre de l'activité des spéculateurs, « du monde arrivait, plus de quinze personnes entrèrent et sortirent en moins d'une heure » (IV.270).

b) Renée et Josiane

Le territoire de Renée (son appartement, le petit salon et la serre) dans l'hôtel Saccard, desservi par l'escalier de service caché dans le mur, constitue une sorte de labyrinthe dont le parc Monceau sert d'issue dérobée. Cet asile décloisonné à l'intérieur et relativement indépendant à l'extérieur rappelle Corleone-lodge dans *L'Homme qui rit*⁹⁾, dont l'agencement est encore plus dédaléen.

Dans ce palais de Josiane, « il y avait très peu de portes », « tout était rideau, portière, tapisserie » (II.200). On y retrouve ces cloisons demi-ouvertes, un des points communs entre la demeure de Renée et celle de Nana. Ainsi décloisonné à l'intérieur et protégé de l'extérieur par une complication d'agencements, c'est un espace ouvert et accessible à l'initié, mais un « logis compliqué, inintelligible à un nouveau venu ». Ce genre de palais piège tout intrus de l'extérieur : « dans ces élégantes cavernes les princes et les seigneurs déposaient leur butin » (II.200), comme Renée abrite son amant, Maxime, dans son asile. En forme de « ramifications des coraux », Corleone-lodge est un labyrinthe typique où « des escaliers tournaient, montaient, descendaient » et « une spirale de chambres s'emboîtant vous ramenait à votre point de départ » (II.201). Gwynplaine y pénètre et s'y trouve enfermé par l'« enchevêtrement de corridors et de cellules, de portes dérobées, de portes imprévues » (II.202). Plus il s'égare, plus la nature labyrinthique s'accuse au point que les termes « labyrinthe » et « dédale » s'emploient comme tels :

Il [=Gwynplaine] ne la [=l'issue] trouvait pas. Impossible de s'orienter. [...] c'était un *labyrinthe*. [...]

Il rôdait dans ce *dédale*, inquiet, [...]. Il répétait : Dea! Dea! comme on tient le *fil qu'il ne faut pas laisser rompre et qui vous fera sortir*. (II.203) (nous soulignons.)

Au bout du parcours dédaléen, Gwynplaine rencontrera Josiane qui l'aimera pour sa difformité monstrueuse, mais, après le bonheur précaire, lui, intrus, sera expulsé. Par contre, dans *La Curée*, c'est Aristide (représenté comme laid et vil lui aussi), intrus dans le territoire de Renée, qui sera vainqueur¹⁰⁾.

Dans les deux romans, le labyrinthe constitue un lieu de croisement de diverses références

mythologiques. La liaison incestueuse entre Renée et Maxime croît et évolue dans cet espace privilégié, ce qui parodie le Labyrinthe de Minotaure, Thésée et Phèdre. Josiane, située « au centre de la toile, à l'endroit où est d'ordinaire l'araignée » (II.206), est une Arachné qui s'oppose à Ariane : elle enferme au lieu de libérer. Comme le mentionne Gérard Schaeffer, « Ariane et Arachné travaillent la même matière, l'une pour délivrer, l'autre pour emprisonner¹¹⁾ ».

Et n'oublions pas que l'emplacement de la demeure de Josiane n'est pas exempt de cette ambiguïté, observée typiquement dans le labyrinthe, du cloisonnement/décloisonnement. Toutes ses « deux résidences favorites » confinent à la « porte » ou au « pont », seuil qui sépare et relie différents espaces : « Hunkerville-house confinait à Oldgate. Oldgate à Londres était une *porte* par où l'on venait de Harwick, [...]. Corleone-lodge était un palais florentin [...]au bout du *pont* de bois [...] » (I.308) (nous soulignons).

Or, c'est aussi la description du décor intérieur qui rapproche la demeure de Renée et Corleone-lodge. Le rapport métonymique entre l'habitat et l'habitante, constaté plus haut chez Renée et chez Nana, se retrouve chez Josiane : la lumière des glaces de Venise, la demi-transparence des toiles et des guipures, la moiteur odorante de la baignoire soulignent la chair vivante et la peau chaude et rose de la nudité féminine, en faisant corps avec elles¹²⁾. Ce brouillage entre les choses et l'humanité se rapporte à un autre brouillage, celui qui concerne la dimension des objets. La chambre de Renée, couverte d'étoffes et de dentelles du plafond au tapis, est comparée, dans son entier, à « un lit immense » (I.478) et à « quelque grande amoureuse, penchée, se pâmant » (I.477) ; son cabinet de toilette est à la fois « une grande nudité » (I.480) et un récipient comme « drageoir » et « quelque précieuse boîte à bijoux, grandie [...] faite [...] pour la nudité d'une femme » (I.479). De même, dans l'hôtel de Josiane, la dimension du boudoir est relative : « C'était le plus mignon des palais, à moins que ce ne fût le plus colossal des écrans. Une maison pour Mab ou un bijou pour Géo » (II.203). Chez Renée ainsi que chez Josiane, l'espace architectural, les objets du décor et le corps humain s'emboîtent, libérés de la hiérarchie normale de dimension par la métonymie, la comparaison et par la métaphore, figures du brouillage des catégories, du brouillage sémantique.

II. Personnage hybride

« Un de ses [=de Josiane] yeux était bleu, l'autre était noir » (II.43)¹³⁾. Ces yeux dépareillés trouvés rarement chez le félin, constituant eux-mêmes une hybridité, confortent la nature bête-humaine de Josiane. A la fois « panthère », « chatte » (II.43)¹⁴⁾, « tigresse » (II.213) et femme, elle peut se comparer à un Sphinx. Entre homme et femme, « elle allait à cheval sur une selle d'homme, en dépit de l'invention des selles de femme » (I.273) ; elle se vêtit « en cavalier » pour aller voir la boxe et la regarda « à travers une lorgnette, ce qui était acte de gentilhomme » (I.329) ; elle était à la fois une fille et une vierge, Diane, Astarté et Messaline¹⁵⁾.

Josiane est un être qui « entre partout » (I.329) et qui est tout. A côté de ces points que nous venons de mentionner, se remarquent chez elle quelques instabilités concernant son origine et sa situation sociale : « cette bâtarde d'une canaille de roi [...] cette duchesse de raccroc, qui, grande dame, jouait à la déesse, et qui, pauvre, eût été fille publique, cette lady à peu près, cette voleuse des biens d'un proscrit, cette hautaine gueuse » (I.314).

Or, Renée partage toute cette hybridité. Dans le petit salon, elle est une Diane blonde comme nous l'avons vu plus haut, et dans la serre, elle, mi-femme mi-bête, se métamorphose en Sphinx et, mi-femme mi-fleur, en Messaline :

Le jeune homme, [...] aperçut, au-dessus des épaules de cette adorable bête amoureuse [...], le sphinx de marbre [...]. Renée avait la pose et le sourire du monstre à tête de femme, [...] elle semblait la sœur blanche de ce dieu noir [...] (I.485)
[...] le corps de Renée blanchissait, dans sa pose de grande chatte accroupie, l'échine allongée, les poignets tendus, comme des jarrets souples et nerveux. [...] Ses baisers fleurissaient et se fanaient, comme les fleurs rouges de la grande mauve, qui durent à peine à quelques heures, et qui renaissent sans cesse, pareilles aux lèvres meurtries et insatiables d'une Messaline géante. (I.488-489)

Hermaphrodite, Renée porte le binocle d'homme, un de ses accessoires indispensables :

[...] comme elle voyait mal, elle prit son binocle, un binocle d'homme, à garniture d'écaille, [...] (I.320)

Son binocle prenait des insolences suprêmes sur le bout de son nez, [...] (I.494)

Ces détails ne sont pas sans rappeler la lorgnette de Josiane, un des symboles de sa bisexualité. Entre Renée et Maxime, « fille manquée » (I.486), hermaphrodite lui aussi, le rôle d'homme et celui de femme sont renversés (Renée était l'homme, la volonté passionnée et agissante. Maxime subissait. (I.485) Et c'était surtout dans la serre que Renée était l'homme. (I.486)), ce qui conforte le caractère anormal de leur liaison.

Le statut social de Renée est loin d'être stable : née dans la famille de la vieille et honnête bourgeoisie, elle en vient à faire partie de la nouvelle bourgeoisie parvenue, mais elle ne s'y adapte pas complètement. Elle fréquente les Tuileries et se rend incognito chez une demi-mondaine et chez Sidonie, endroit encore plus équivoque. Elle ne cesse ainsi de se déplacer et de franchir des frontières. Vers la fin du roman, elle se trouve privée de tout son territoire au niveau réel et symbolique : elle n'a plus de terrains hérités de sa famille ni sa sphère d'influence dans l'hôtel Saccard. Réduite à une espèce d'image négative de Josiane qui jouit d'une quasi-omniprésence, elle n'est personne, elle n'est nulle part¹⁶⁾.

La plupart de ces ambiguïtés se retrouvent chez Nana. Celle-ci aussi est mi-femme mi-bête : elle est comparée à une lionne (« son chignon de cheveux jaunes dénoué lui couvrait le dos d'un

poil de lionne » (II.1271)) ; elle fait l'ours¹⁷⁾ ; le sommet de sa gloire et la victoire du cheval « Nana » sont superposés, et Nana elle-même, excitée par la course, s'identifie volontiers au cheval baptisé de son nom¹⁸⁾. Il ne manque pas non plus des figures mythologiques : Nana est tantôt une Vénus, tantôt un Sphinx. Elle, au « torse de Vénus grasse » (II.1270), joue *La Blonde Vénus* tous les soirs sur l'estrade du théâtre. A l'apogée de sa gloire, elle demeure « seule debout, au milieu des richesses entassées de son hôtel, avec un peuple d'hommes abattus à ses pieds. [...] son sexe montait et rayonnait sur ses victimes étendues » (II.1470), ce qui évoque l'image du Sphinx trônant sur l'entassement de ses victimes¹⁹⁾. De plus, elle se donne à l'amour pervers avec Satin sur les peaux d'ours de la chambre à coucher²⁰⁾, comme Renée et Maxime sur les peaux d'ours dans la serre. Et, bien évidemment, en tant qu'une demi-mondaine, être ambigu par nature, elle change diamétralement de statut social et donc d'habitat aussi : de l'extrême misère de la rue de la Goutte d'Or à l'hôtel cossu au milieu du nouveau Paris. Pourtant, ce changement est réversible : elle recommence la vie pauvre avec Fontan, et tout en étant « dans ce fleuve d'or » (II.1434), elle se vend pour une somme dérisoire comme cent trente-trois francs de la note du boulanger²¹⁾.

Ces trois personnages partagent le même type d'hybridité, ainsi que leurs habitats qui constituent chacun un *carrefour*, lieu de croisement, de différentes valeurs.

* * *

La ressemblance et la répétition, qu'on ne pourrait attribuer au simple hasard, reliant Nana, Renée et Josiane relèvent de la dynamique romanesque du brouillage des cloisons et des catégories tant topographiques que sémantiques. Ce réseau dynamique propre aux *Rougon-Macquart* peut parfois englober des textes hors de la série. Il contribue à l'évolution narrative de chaque texte et constitue une généalogie des actants collectifs entre différents textes comme pour la superposer sur cet arbre généalogique qui forme lui aussi un réseau.

NOTES

Toutes les citations des romans des *Rougon-Macquart* renvoient à l'édition d'Armand Lanoux et d'Henri Mitterand, « Bibliothèque de la Pléiade », tome I [1965]1985 et II [1961]1983, *L'Homme qui rit* à l'édition de GF-Flammarion, tome I et II, 1982. Dans les deux cas, nous donnons, entre parenthèses, la tomaison et la pagination juste après chaque citation (en cas de plusieurs citations de la même page, après la dernière).

- 1) A propos de cette notion, nous nous sommes référées au *Personnel du roman* de Philippe Hamon, Droz, 1983, p.206.
- 2) Cf. *Notes et variantes* de l'édition de la Pléiade, II.1727.
- 3) Cf. Bibliothèque nationale, Manuscrits, Nouvelles Aquisitions françaises (designés ci-dessous B.N.,N.A.F.), Ms 10282, f^{os}270-272.
- 4) Cf. B.N.,N.A.F., Ms 10281, f^o234.
- 5) Cf. B.N.,N.A.F., Ms 10282, f^o264.

- 6) Dans *Une Page d'amour*, les deux pièces qu'a louées et fait rénover Malignon dans la maison délabrée du Passage des Eaux relèvent de ce type d'architecture, mais d'un luxe plus violent et plus superficiel.
- 7) La remarque par Patrick Brady de ce point commun est mentionnée par H. Mitterand dans les notes de l'édition de la *Pléiade* (IV.1465).
- 8) Il paraît certain que le personnage d'Irma a été conçu, entre autres, sur le modèle de Valtesse de La Bigne surnommée « l'Union des artistes ». Dans *Les Dossiers préparatoires*, Zola note à propos de ce personnage qu'il devient « une Valtesse ». (Cf. *Etude* par H. Mitterand de l'édition de la *Pléiade*, IV.1372.)
- 9) Zola présente cette œuvre de Hugo dans *Le Gaulois* à plusieurs reprises, de janvier à mai 1869, au fur et à mesure de la publication de chaque volume, en résumant ou citant quelques pages et en y adressant des éloges. (Cf. *Œuvres complètes*, Cercle du livre précieux, tome 10, 1968.) H. Mitterand suggère la possibilité de quelque influence de *L'Homme qui rit* sur *La Curée*. (Cf. *Etude* de l'édition de la *Pléiade*, I.1574.)
- 10) Voir Atsuko Nakai, « Statique et dynamique de l'hôtel Saccard dans *La Curée* » in *Etudes de Langue et Littérature Françaises*, n°68, Société Japonaise de Langue et Littérature Françaises, 1996.
- 11) Note 199, *L'Homme qui rit*, II.378.
- 12) Voir *La Curée*, 477-480 et *L'Homme qui rit*, I.265-266, II.208-210.
- 13) Voir aussi *L'Homme qui rit*, I.272 et II.214
- 14) Voir aussi *ibid.*, II.70 et 214.
- 15) « C'était une Astarté possible dans une Diane réelle. » (*ibid.*, I.266). « Etait-ce une fille? Etait-ce une vierge? Les deux. Messaline, présente peut-être dans l'invisible, devait sourire, et Diane devait veiller. » (*ibid.*, II.208)
D'après la note de Schaeffer, Astarté est, chez Hugo, analogue « à Isis et à Vénus, divinités sombres de la sensualité, en opposition à la vierge et lumineuse Diane » (note 205, *ibid.*, I.421).
- 16) Dans *L'Homme qui rit*, il y a des détails qui ne concernent pas directement Josiane mais qui nous rappellent quelques éléments importants de la vie de Renée : Gwynplaine s'étend « sur la peau d'ours » à côté d'Ursus, et Dea se plaint de se coucher toute seule. Dea, d'« ingénuité d'Arcadie ou d'Otaïti », ignore sa nudité, car « la nudité, c'est de se voir nu » (*ibid.*, I.358) (nous soulignons). Le rôle de la peau d'ours n'est pas négligeable dans *La Curée*, et Renée déguisée en Otaïtienne ne se rend compte de sa nudité qu'en s'apercevant nue dans le miroir après la scène catastrophique. (Cf. *La Curée*, I.572.)
- 17) « [...] elle faisait l'ours, à quatre pattes sur ses fourrures [...]. Elle l'[=Muffat] amusait en ours, avec sa peau blanche et sa crinière de poils roux. » (*Nana*, II.1460)
- 18) Cf. *Ibid.*, II.1404-1405.
- 19) Par exemple, *Le Sphinx* (aquarelle sur papier, 1886, Clemens-Sels-Museum) et *Œdipe voyageur* (ou *L'Egalité devant la mort*) (huile sur toile, vers 1888, Musée de Metz) de Gustave Moreau. Dans ces tableaux, le Sphinx a une tête de femme blonde.
- 20) Cf. *Nana*, II.1375.
- 21) Cf. *Ibid.*, II.1438. Cette façon de vivre fait penser à celle d'Aristide Saccard qui manipule des millions et qui n'a pas suffisamment de liquide pour payer les gages de son cocher.